

L'immagine obliterata

Note su arte e riconoscimento in Emmanuel Levinas

Abstract

Emmanuel Levinas, in an interview with Françoise Armengaud in 1988, published in 1990 under the title *De l'oblitération*, notes that the obliterate art works of Sacha Sosno can recognize and make something central to man recognized. This article aims to investigate the meaning of this levinasian suggestion, also in relation to the theses of the well-known article *La réalité et son ombre* of 1948, in which the philosopher builds a strong criticism of art, defining it as a shadow of reality. The attempt is to understand what is recognized by the sosnonian works and how this is made to recognize, to deepen, in parallel, which link occurs between art and recognition in the thought of Levinas.

Keyword

Levinas, Art, Recognition, Shadow, Obliteration

Nel 1988 Emmanuel Levinas dichiara a Françoise Armengaud che «l'obliterazione mostra lo scandalo; lo riconosce e lo fa riconoscere. È piena di compassione»¹. Il riferimento sotteso a queste righe è la tecnica pittorica e scultorea di Sacha Sosno, il «*Grand Oblitérateur*»². Il fascino suscitato da questo artista emerge nel corso di tutta l'intervista, pubblicata dall'allieva due anni dopo. Il testo, non sufficientemente assunto e indagato dalla critica, mostra la scoperta da parte del filosofo di una funzione positiva dell'arte attraverso le cancellazioni e le aperture che Sosno imprime sulle immagini. La difficoltà a comprendere le affermazioni del 1988 deriva dalla loro distanza dall'articolo del 1948, *La réalité et son ombre*, nel quale Levinas definisce ogni opera d'arte come ombra

1. E. Levinas, *De l'oblitération, entretien avec Françoise Armengaud sur l'œuvre de Sosno*, La Différence, Paris 1990.

2. Si veda J. Bennke, *Grand Oblitérateur: Sacha Sosno*, in Id., *Obliteration*, Transcript Verlag, Bielefeld 2003, pp. 46-72.

prodotta sul reale³. L'eco della proscrizione veterotestamentaria, facilmente leggibile nell'associazione fra arte e ombra, così come nella distinzione dell'opera artistica dalla realtà, ha spinto i commentatori a interpretare le tesi del 1948 come espressione dell'ortodossia ebraica che tipicamente caratterizza la proposta levinasiana⁴. Di conseguenza, in letteratura, vi è la tendenza a sostenere che la posizione del filosofo sull'arte è quella che eminentemente emerge in *La réalité et son ombre*⁵. Tuttavia, questa interpretazione non tiene conto dei contenuti dell'intervista del 1988, in cui la capacità di *riconoscere* che il filosofo attribuisce alle obliterazioni di Sosno suggerisce che vi sia un approfondimento della definizione levinasiana di arte nel corso del suo itinerario filosofico.

3. E. Levinas, *La réalité et son ombre*, in «Les Temps Modernes», 1948(38), pp. 771-89, tr. it. a cura di F.P. Ciglia, *La realtà e la sua ombra*, in Id., *Nomi Propri*, Marietti, Casale Monferrato 1984, pp. 174-190 (traduzione utilizzata in questo articolo), poi in Id., *Les Imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, Paris 1994, tr. it. a cura di G. Pintus, *Gli imprevisti della storia*, Inschibboleth, Roma 2013.

4. Ci riferiamo alla tradizione veterotestamentaria, evidentemente presente nella prospettiva levinasiana, secondo cui Dio crea e di rivela tramite la Parola. Questo si riflette sulla tendenza ad assegnare alla voce e all'udito il primato sulla visione e sull'immagine. Si veda per questo L. Amoroso, *Per un'estetica della Bibbia*, ETS, Pisa 2009. Come conseguenza, l'arte viene connotata sovente come elemento negativo o, quantomeno, subordinato alla dimensione linguistica. Si veda per questo J. Gutmann, *Sources for the study of Judaism and the arts*, in D. Adams e D. Apostolos-Cappadona (a cura di), *Art ad religious studies*, Wipf and Stock, New York 1987, P. Prigent, *L'immagine dans le judaïsme*, Labor et fides, Genève 1991, C. Roth, *Jewish art*, Vallentine Mitchel, London 1971 e G. Sed-Rajna, *L'art juif. Orient et Occident*, Arts et Métiers Graphique, Paris 1975.

5. Si veda, ad esempio, la sezione dedicata al pensiero di Levinas in «Aut Aut», 1985(209-210), con particolare attenzione agli articoli di G. Comolli, *Il volto delle cose. Intorno alla questione dell'arte in E. Levinas*, pp. 219-236 e G. Franck, *Estetica e ontologia. Il problema dell'arte nel pensiero di E. Levinas*, pp. 35-59. Si presti attenzione al fatto che i contributi precedono la pubblicazione dell'intervista su Sosno e, di conseguenza, non possono tener conto delle suggestioni lì presenti. Tuttavia, questi testi sono rappresentativi della interpretazione dell'arte in Levinas che si afferma anche all'indomani del 1990, anno di pubblicazione di *De l'oblitération*.

1. *La réalité et son ombre* (1948): Levinas e la critica all'arte

La prospettiva di Emmanuel Levinas, celebre filosofo dell'“etica come filosofia prima”, nasce dal profondo dialogo di tre matrici essenziali, la cultura ebraica trasmessa dalla famiglia, la formazione filosofica di stampo fenomenologico e l'esperienza della prigionia durante gli anni della Seconda guerra mondiale⁶. Queste istanze concorrono non solo alla tematizzazione della prospettiva etica proposta dal filosofo, ma influenzano evidentemente anche l'orientamento che egli assume nei confronti dell'arte. A cavallo fra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, sente maturare la necessità filosofica di trovare una via di fuga dall'essere, cioè dalla tradizione metafisica occidentale centrata sul ruolo dell'Io come soggetto di ragione, che cerca la risposta alla domanda «che cos'è l'essere?»⁷. La fuga, a seguito del crescente “ontologismo” che caratterizza la proposta heideggeriana, è estesa anche alla prospettiva fenomenologica dei

6. Si ricordano le due opere cardini di Emmanuel Levinas: *Totalité et Infini. Essai Sur L'exteriorité*, Nijhoff, La Haye 1961, tr. it. a cura di S. Petrosino, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, JacaBook, Milano 1990 e *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, Leiden 1974, tr. it. a cura di S. Petrosino, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano 1983. Si segnalano, inoltre, come principali opere bio-bibliografiche: M.-A. Lescourret, *Emmanuel Levinas*, Champs Flammarion, Paris 1994, F. Poirié, *Emmanuel Levinas. Qui êtes-vous?*, La Manufacture, Paris 1987, R. Burggraeve, *Correspondance Roger Burggraeve – Emmanuel Lévinas (10 juillet – 4 août 1975)*, in Id., *Emmanuel Levinas et la socialité de l'argent*, Peeters, Leuven 1997, pp. 87–98 e Id., *Une bibliographie primaire et secondaire (1929-1985) avec complément 1985-1989*, Peeters, Leuven 1990. Infine, si segnalano come principali biografie intellettuali dell'autore scritte o tradotte in lingua italiana: S. Malka, *Leggere Levinas*, tr. it. a cura di E. Baccarini, Querniana, Brescia 1986, Id., *Emmanuel Levinas. La via e la traccia*, tr. it. a cura di C. Polledri, Jaca Book, Milano 2003, G. Ferretti, *La filosofia di Levinas: Alterità e Trascendenza*, Rosenberg & Sellier, Torino 2010, Id., *Emmanuel Levinas. Un profilo e quattro temi teologici*, Querniana, Brescia 2016, S. Petrosino, *Emmanuel Levinas. Le due sapienze*, Feltrinelli, Milano 2017, Id., *La verità nomade. Introduzione a Emmanuel Lévinas*, Jaca Book, Milano 1979 e G. Sansonetti, *Emmanuel Levinas. Tra filosofia e profezia*, Il Margine, Trento 2009.

7. Si veda per questo E. Levinas, *De l'évasion*, Fata Morgana, Montpellier 1982, tr. it. a cura di J. Rolland, *Dell'evasione*, Cronopio, Napoli 2008.

suoi maestri, dai quali il giovane Levinas vuole allontanarsi⁸. L'essere, chiamato con il termine *Il y a*, è pensato come orizzonte di chiusura e spazio della prigionia, dal quale l'Io può e deve fuggire, verso la trascendenza del piano etico, unica capace di riflettere la specificità umana che si coglie detronizzando il soggetto e ponendo al centro l'Altro⁹. L'eco dell'ebraismo risuona nella dimensione sempre verbale in cui l'Io accede all'Altro, mediante la risposta "Eccomi!" alla chiamata che lo raggiunge da fuori di sé. Il volto dell'altro è, perciò, "voce nel deserto", «im-presentabile», cioè mai manifesto davanti al soggetto, poiché attraverso la manifestazione lo si potrebbe rendere nuovamente oggetto, così come larga parte della tradizione filosofica occidentale ha fatto¹⁰.

A partire da questi presupposti, è facile comprendere perché la pratica artistica, attività mediante cui si fa immagine dell'oggetto rappresentato, sia definita come espressione del piano ontologico e connotata, negativamente, come contraddittoria rispetto al piano etico. L'articolo del 1948, *La réalité et son ombre*, unico saggio interamente dedicato al tema dell'arte, approfondisce in effetti le suggestioni di un testo pubblicato l'anno precedente, *De l'existence à l'existant*, nel quale, ancor più evidentemente, la questione artistica si intreccia al tema della fuga dall'essere e dalla tradizione ontologica¹¹. In questo senso, «la funzione elementare dell'arte consiste nel

8. Con "ontologismo" Levinas intende la negatività dell'indagine ontologica, associata specificatamente agli esiti di *Sein und Zeit*. Non avendo in questa sede lo spazio per indagare nello specifico la critica che Levinas rivolge ad Heidegger né la sostenibilità della tesi del filosofo francese, si rimanda a J.-F. Courtine, *Levinas. La trama logica dell'essere*, Inschibboleth, Roma 2013.

9. Si veda per questo F. P. Ciglia, *Un passo fuori dall'uomo. La genesi del pensiero di Levinas*, CEDAM, Padova 1988, pp. 53-90 e Id., *Fenomenologie dell'umano. Sondaggi eccentrici sul pensiero di Levinas*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 143-152.

10. E. Baccarini, *L'altro im-presentabile. Amore e/o giustizia*, in E. Levinas, *Tra noi. Saggi sul pensare all'altro*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2021, pp. 11-26.

11. Oltre ai due testi già citati, *La réalité et son ombre* e l'intervista *De l'oblitération*, si segnalano i pochi altri scritti nei quali Levinas fa cenno al tema dell'arte: *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947, tr. it. di F. Sossi, tr. it. a cura P.A. Rovatti, *Dall'esistenza all'esistente*, Marietti, Torino 2019, *La Signification et le Sens*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1964, poi in *Humanisme de l'autre*

fornire al posto dell'oggetto un'immagine dello stesso», che «modifica in modo essenziale» la realtà stessa¹². L'opera d'arte si frappone idolatricamente al reale, sostituendo l'oggetto con la sua copia, che è «qualcosa di meno dell'oggetto», impedendo l'accesso alla trascendenza etica e condannando il soggetto alla tragica prigionia dell'essere¹³. Da qui anche il titolo dell'articolo del 1948, nel quale l'arte è descritta mediante il concetto di *ombre* [ombra], che la pone sul piano opposto alla *réalité* [realtà]: l'arte sostituisce il reale, ne impedisce l'accesso ricoprendolo con l'immagine – che, per il Levinas degli anni Quaranta, è prodotta sia dalle forme d'arte visive che dalla poesia e dalla musica. Di conseguenza, l'attività artistica «non appartiene all'ambito della rivelazione. Né, d'altra parte, a quello della creazione, il cui movimento viene prolungato in una direzione esattamente inversa»¹⁴. L'arte, producendo una copia derelitta del reale, non può creare nulla di vero e, allo stesso tempo, non può rivelare tramite sé alcuna verità. Questo, prosegue Levinas, trova conferma in alcune caratteristiche presenti trasversalmente in qualsiasi forma artistica, quali la “musicalità” e la “plasticità”¹⁵. Con

Homme, Fata Morgana, Montpellier 1973, tr. it. a cura di A. Moscato, *Umanesimo dell'altro uomo*, Vita e Pensiero, Milano 1985, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier 1975, tr. it. a cura di F. Fisetti-A. Ponzio, *Su Blanchot*, Palomar, Bari 1994, *Noms Propres*, Fata Morgana, Montpellier 1976, tr. it. a cura di F.P. Ciglia, *La realtà e la sua ombra*, in *Nomi Propri*, Marietti, Casale Monferrato 1984, *Jean Atlan et la tension de l'art*, in *Cabier de l'Herne. Emmanuel Levinas*, Editions de L'Herne, Paris 1991, pp. 620-621.

12. E. Levinas, *Dall'esistenza all'esistente*, cit., p. 45.

13. *Ibidem*. Queste righe confermano la filiazione platonica ed ebraica del pensiero di Levinas sull'arte. Per approfondire il concetto di *idolo* in Levinas si rimanda a F. Armengaud, *Ètique et esthétique. De l'ombre à l'oblitération*, in *Cabier de l'Herne. Emmanuel Levinas*, cit., pp. 605–619 e Id., *Etica ed estetica nel pensiero di E. Levinas: a proposito delle Obliterazioni di Sacha Sosno*, tr. it. di R. Campi, in *Studi di Estetica*, 2000(III-22), pp. 89–112. Per il concetto di idolo in generale si veda S. Petrosino, *Idolo. Teoria di una tentazione. Dalla Bibbia a Lacan*, Mimesis, Milano 2015. Per la relazione fra la tradizione ebraica e l'idolatria si veda F. Bassan, *Iconografia ebraica*, in D. Di Cesare-M. Moroselli (a cura di), *Torah e Filosofia. Percorsi del pensiero ebraico*, La Giuntina, Firenze 1993.

14. E. Levinas, *La realtà e la sua ombra*, cit., p. 176.

15. Si veda per questo R. Di Castro, *Un'estetica implicita. Saggio su Levinas*,

la prima, il filosofo intende l'effetto della frapposizione dell'opera fra il soggetto che percepisce la realtà e l'oggetto da percepire. Al contrario di molti autori che accordano all'immagine la capacità di essere una «finestra», attraverso la quale è possibile accedere al «mondo che essa rappresenta», la musicalità mostra come, nel momento in cui la sensazione del soggetto raggiunge l'immagine, viene resa incapace di trasformarsi in percezione, cioè di legarsi all'oggetto rappresentato¹⁶. Così, la sensazione che si produce a contatto con l'opera d'arte è «pura», «funzione autonoma» rispetto alla percezione e, di conseguenza, incapace di condurre a vera conoscenza¹⁷. Allo stesso modo, attraverso il suo carattere plastico l'opera d'arte pone l'oggetto rappresentato fuori dal mondo, rendendolo esotico. Questa scissione fa sì che, a differenza del simbolo e del segno che si riferiscono al mondo da cui derivano, l'immagine venga tagliata dal suo mondo, divenendo incapace di svelare «la verità» e rivelando piuttosto «il suo doppio, la sua ombra»¹⁸.

Le argomentazioni de *La réalité et son ombre* hanno come loro bersaglio critico coloro che ammettono «come un dogma che l'Arte ha la funzione di esprimere e che l'espressione artistica si fonda su una conoscenza», ai quali Levinas si oppone cercando di dimostrare che la vera conoscenza si situa sul piano della trascendenza etica, ben distante quindi dal piano ontologico in cui l'immagine rimane inevitabilmente coinvolta¹⁹. L'arte non ha alcun interesse verso

Angelo Guerini e Associati, Milano 1997, pp. 25-33.

16. E. Levinas, *La realtà e la sua ombra*, cit., p. 179.

17. *Ibidem*.

18. Ivi, p. 180.

19. Ivi, p. 174. In particolare, la critica sembra essere rivolta a Merleau-Ponty e Sartre, all'epoca rispettivamente membro della redazione e direttore della rivista in cui viene pubblicato l'articolo di Levinas, *Les Temps Modernes*. Entrambi i filosofi, infatti, riconoscono all'arte la possibilità di dire l'*ineffabile*, cioè di esprimere quella porzione di conoscenza che non riesce ad essere detta dalla ragione. La filiazione husserliana di Merleau-Ponty e quella heideggeriana di Sartre porta anche ad ipotizzare che l'articolo venga pensato anche come critica indiretta ai due maestri, conosciuti da Levinas a Friburgo. Si veda per questo C. Tarditi, *Introduzione alla fenomenologia francese. Temi e percorsi*, Tangram Edizioni Scientifiche, Trento 2011, pp. 127-137.

l'Altro, essa è svincolata «da qualsiasi dipendenza» dal mondo e questo, contrariamente a quanto affermato dai più, non significa «andare *al di là*, verso la regione delle idee platoniche», cioè verso la verità, ma vuol dire un «disimpegno *al di qua*», che esprime «l'oscurità del reale», un «evento ontologico totalmente indipendente» e indifferente rispetto al costitutivo legame del soggetto con l'alterità²⁰. Il silenzio colpevole del Bello può essere ricondotto nel mondo dal quale si era disperso solo attraverso la critica, che «coglie per mezzo dell'interpretazione» ciò che l'arte vorrebbe dire e la fa «parlare»²¹. Modalità linguistica, dunque, la stessa mediante cui è possibile, dopo essere fuggiti dalla prigionia dell'essere, rispondere alla chiamata rivolta all'Io, scoprendo nell'Altro che chiama la via d'accesso alla trascendenza etica.

2. *De l'obliteration (1990): l'intervista su Sacha Sosno*

Tra *La réalité et son ombre* e l'intervista su Sacha Sosno corrono circa quaranta anni, nei quali il pensiero del filosofo si struttura mediante approfondimenti e torsioni interne all'impianto; l'esigenza di affermare la centralità dell'etica, tuttavia, non viene meno e rimane il cuore pulsante dell'intera prospettiva. A partire da questo presupposto, quindi, è ancor più interessante notare la differenza dei toni che Levinas utilizza nel 1990 per parlare delle opere

20. E. Levinas, *La realtà e la sua ombra*, cit., p. 176. (Corsivi dell'autore). Questa particolare crudezza che Levinas esprime nel testo potrebbe essere motivata dall'importanza che l'estetica giocava nella società tedesca nationalsocialista. Come scrive Alain Saudan: «La Shoah, particolarmente emblematica per Levinas, presenta una forma di complicità tra arte e orrore, come analizzato da Pascal Quignard in *La baine de la musique*. Egli ritrae il comandante di Auschwitz, amante della musica, che la sera suonava il pianoforte e chiamava le orchestre del campo a scandire il ritmo delle partenze e dei ritorni dei prigionieri che si recavano al lavoro. L'arte è quindi aperta a un'interrogazione etica e critica, come vedremo in Levinas», in A. Saudan, *Ethique et esthétique chez Emmanuel Levinas: Visage contre image*, in J. Pollock-A. Villani (a cura di), *Corps. Poésie. Esthétique*, PUP, Perpignan 2016, pp. 331–345. (Traduzione nostra).

21. E. Levinas, *La realtà e la sua ombra*, cit., p. 189.

dell'artista dell'obliterazione, il cui incontro, afferma Jean-François Armengaud, «non è frutto del caso»²². Sacha Sosno, pseudonimo di Alexandre Joseph Sosnowsky, dà inizio alla sua carriera artistica di ritorno dal Bangladesh e dal Biafra, dove era stato inviato come fotoreporter di guerra; la prima forma di obliterazione nasce come manipolazione dei ritratti scattati, la cui superficie viene parzialmente ricoperta con l'acrilico rosso, nero o giallo per denunciarne l'insostenibilità. Questo “nascondimento”, tuttavia, porta con sé anche un secondo significato, ovvero l'impossibilità che mediante l'immagine si possa rappresentare per intero l'orrore che l'artista aveva visto durante il reportage. La tecnica dell'obliterazione, quindi, nasce come copertura-che-scopre, cioè come ostruzione della visione diretta per affermare che in quell'immagine c'è un significato altro da vedere rispetto a quello che l'occhio può cogliere guardandola direttamente. Dalla seconda metà degli anni Settanta, Sosno lavora anche con la scultura, realizzando delle obliterazioni non più solo con il “pieno” ma anche con il “vuoto”, cioè creando delle vere e proprie fenditure nelle opere, che conferiscono all'immagine la possibilità di mostrare anche ciò che sta oltre la rappresentazione in sé. A partire dagli anni Ottanta, l'inserimento delle opere obliterate nel contesto urbano è funzionale a fruire dell'opera casualmente, così che lo spettatore possa vedere l'“ulteriorità” che l'obliterazione mostra tramite l'oggetto d'arte in maniera randomica. Le ultime statue sosnoniane vengono elaborate a partire da rigorosi modelli classici, all'interno dei quali si aprono delle fratture, atte a creare uno spazio dedicato all'immaginazione e alla riflessione del fruitore. Nel 2000 partecipa all'edificazione della Biblioteca di Nizza, realizzando la colossale *Tête au carrée*, prima scultura abitata al mondo e sua opera più importante²³. La tecnica dell'obliterazione, secondo la sua etimologia, rimanda quindi ad un ostacolo che

22. E. Levinas, *De l'oblitération*, cit., 7. (Traduzione nostra).

23. Per ulteriori approfondimenti si veda «Sosno, Sacha», in *Benezit Dictionary of Artists*, Oxford University Press, Oxford 2011, F. Armengaud, *Comment écrire une biographie d'artiste: Sacha Sosno et l'art d'oblitération*, in «Marges», 2008, pp. 90–101 e O. Lassac, *The art of obliteration. Essays and interviews on the work of Sacha Sosno*, Jean-Michel Place, Paris 2001.

impedisce la corretta lettura dell'oggetto obliterato, in questo caso l'immagine «è l'idea di qualche cosa che fa ostruzione, ossessiona, ombreggia, offusca, che viene incontro. Si intercala. Si oppone. Fa schermo, barriera. Obliterare significa impedire, otturare, smussare, atrofizzare. E significa anche far scomparire progressivamente, ma in modo da lasciare qualche traccia»²⁴.

La peculiarità della tecnica sosnoniana, tuttavia, sta nel fatto che questo impedimento alla lettura non ha il mero significato di una barriera respingente, ma che l'interruzione del messaggio diretto dell'immagine permette il venire in chiaro di altro. In questo senso, afferma Armengaud, l'obliterazione può essere definita come censura alla rovescia, utilizzata «in maniera paradossale e sovversiva» per segnalare che nell'immagine e oltre l'immagine «vi sia da vedere; che vi ancora da vedere, che vi è sempre da vedere e da vedere là dove si crede che non vi è più niente»²⁵. Ancora, se si prende il termine “obliterazione” nel suo senso letterale, esso può significare anche “ciò che è scaduto”, alla stregua di un biglietto che, una volta timbrato – obliterato, bucato, forato – perde il suo valore; così anche l'immagine *ferita* dalle fenditure sosnoniane o ricoperta da macchie di colore, scade, viene reso inutile, come qualcosa che «dopo essere servito una volta, non deve servire mai più»²⁶. Anche in questo caso, l'opera viene “rovinata” nella sua manifestazione diretta per un fine altro, che è quello di essere “affrancata” dal suo valore utilitario, perché mediante l'arte si possa comunicare altro rispetto al valore pratico dell'oggetto. Applicare questo concetto alla statuaria prodotta secondo canoni classici, per poi obliterarla con macchie e fenditure, significa danneggiare la “bellezza della classicità”, per mostrare ciò che nell'opera rimane a prescindere dal bello.

La proposta sosnoniana è occasione per Levinas di riaffermare i caratteri assegnati all'arte nel 1948, rintracciandoli paradossalmente a partire dai canoni di una tecnica artistica. L'idea fondamentale per cui l'obliterazione “mostra che non tutto può essere mostrato”

24. F. Armengaud, *Etica ed estetica nel pensiero di E. Levinas*, cit.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

non entra in contraddizione con il pensiero del filosofo secondo cui oltre alla visione e alla conoscenza razionale vi sia qualcosa di più e di ancor più vero che marca la soggettività prima della coscienza e che la chiama verso un'ulteriorità situata fuori di sé²⁷. Pertanto, parlare di Sosno non significa dover rimettere in discussione l'idea che l'arte non possa esprimere verità – o, quantomeno, tutta la verità. L'opera d'arte, espressione del piano ontologico, viene rotta dall'obliterazione, realizzando quanto il filosofo suggeriva in *La réalité et son ombre*, affermando che il piano ontologico va frantumato, spaccato, superato per accedere a ciò che sta “al di là”²⁸. Nel 1990, quindi, l'opera d'arte, nella sua materialità indifferente e disinteressata, è ancora insufficiente per esprimere il senso che si dà solo nella trascendenza etica ed è, ancora, un nascondimento, una copertura sopra la realtà. Tuttavia, leggendo le parole dell'intervista, si nota che questi caratteri, presenti in maniera identica sia negli anni Quaranta che negli anni Novanta, assumono ora delle funzioni diverse. Mediante le opere “rovinare” di Sosno, infatti, Levinas può guardare all'arte al di là del bello, compiendo un'operazione per lui inedita – e, certamente, non sostenibile per alcuni commentatori – di scissione fra arte e bellezza. A partire da questo, l'opera d'arte – quantomeno nella sua forma obliterata – può essere ripensata non più come “ombra disinteressata” che copre il reale, ma come “ferita inflitta nella sensibilità”, che non può certo testimoniare la trascendenza o porsi come espressione del piano etico, ma che è capace di mettere in rilievo l'orrore, lo scandalo del gioco ontologico. Può, cioè, mostrare che il soggetto, l'uomo, chiuso nei ranghi dell'essere non può vedere tutto, che per farlo deve andare al di là, nell'“altrimenti” che l'occhio non può vedere e che la rappresentazione non può pienamente cogliere. Dall'interno del piano ontologico l'arte obliterata «suggerisce, paradossalmente, un senso», da intendere non alla maniera del “senso” dischiuso dall'alterità, ma come di-

27. Si veda per questo S. Galanti Grollo, *La “passività estrema” dell'incarnazione: Levinas e il tema dell'embodiment*, in «Theoria», 2021(1), pp. 209–23 e Id., *La passività del sentire. Alterità e sensibilità nel pensiero di Levinas*, Quodlibet, Macerata 2018.

28. E. Levinas, *La realtà e la sua ombra*, cit., 176.

reazione d'uscita o via di fuga²⁹. Così l'immagine, sostiene ancora Armengaud commentando l'intervista, non è più solo «celebrazione dell'essere, che sembra alimentarne la sufficienza», ma anche «modalità di rottura di questa sufficienza»³⁰.

3. *Obliterazione e riconoscimento: la nuova funzione dell'arte*

Pur nella permanenza dei caratteri assegnati all'arte nel 1948, attraverso le obliterazioni di Sosno Levinas scopre la possibilità di una nuova funzione attribuibile alla pratica artistica. All'indifferenza dell'opera, riabilitabile solo mediante la critica, l'obliterazione è «piena di compassione», offerta all'umanità schiava dell'essere³¹. Essa «mostra lo scandalo», rende evidente l'orrore, l'incapacità del piano ontologico di comprendere pienamente la realtà dell'uomo, non solo soggetto di ragione ma anzitutto soggettività intaccata dall'Altro, che ha quindi nell'alterità la sua marca specifica³². L'arte di Sosno «*riconosce*» la sufficienza dell'essere e, obliterandola, la «*fa riconoscere*»³³. Cosa significa, nel lessico levinasiano, rompere e riconoscere l'insensatezza dell'essere? Vuol dire mettere in mostra che la vera natura dell'uomo non dipende dall'autosufficienza della ragione, quanto piuttosto, soprattutto, dalla sua vulnerabilità, cioè dalla possibilità di essere traumatizzato da ciò che è altro da lui. Fragilità umana, paradossalmente rappresentata dalle ferite che Sosno infligge alle sue opere. Per questo, quando l'intervistatore avanza l'ipotesi che l'obliterazione sia una ferita inflitta «a qualche cosa», Levinas risponde che, in realtà, essa è inferta «a qualcuno»³⁴. Pugnolata misericordiosa, perché capace di mettere in evidenza la sofferenza dell'uomo schiavo dell'essere e, allo stesso tempo, di mo-

29. E. Levinas, *De l'oblitération*, cit., 18. (Traduzione nostra).

30. F. Armengaud, *Étique et esthétique. De l'ombre à l'oblitération*, cit., p. 618. (Traduzione nostra).

31. E. Levinas, *De l'oblitération*, cit., 24. (Traduzione nostra).

32. *Ibidem*. (Traduzione nostra).

33. *Ibidem*. (Traduzione nostra, corsivi dell'autore).

34. *Ibidem*. (Traduzione nostra).

strare la soggettività come anzitutto feribile, anzitutto vulnerabile: «se c'è obliterazione – sia nel senso dell'apertura che della chiusura – c'è una ferita. Ora questa significazione per noi non comincia a causa di un principio che viene dichiarato, ma nell'uomo dove essa è sofferenza, e nell'altro dove suscita la nostra responsabilità»³⁵.

L'obliterazione, la ferita inflitta da Sosno nella materialità dell'opera, riconosce la sofferenza dell'uomo e la fa riconoscere. Mettendo in piazza la rappresentazione della ferita mostra, di fatto, la stessa feribilità del sensibile e dell'umano. Queste suggestioni, evidentemente, necessiterebbero di uno spazio ben più ampio per darne piena ragione. Si tratta, infatti, di un testo ben poco frequentato dalla critica ma, a nostro avviso, ricco di sfumature dense di significato, mediante le quali accedere alle anse più profonde del pensiero del filosofo. Tuttavia, questo breve articolo non permette di approfondire oltre la questione. Vorremmo però soffermarci, in conclusione, sul legame che Levinas rintraccia fra arte e riconoscimento. È, infatti, più facile pensare all'attività artistica come spazio del riconoscimento dell'uomo partendo dall'ammissione della possibilità di rappresentare, mediante l'opera, qualcosa di specificatamente umano. Levinas, viceversa, colloca il *quid* dell'uomo altrove, in una dimensione etica che, per sua struttura, lega l'essere-uomo del soggetto al tocco di un'alterità che non è mai presente. Questo, come si è visto, esclude a priori la possibilità di aprirsi alla manifestazione e alla rappresentazione come luogo del darsi della verità. Tuttavia, nonostante questo, egli ammette la possibilità che nell'arte – certamente, in qualche specifica forma d'arte – possa generarsi lo spazio del riconoscimento.

Chiaramente, non si tratta della messa in discussione della priorità dell'etica come condizione della significazione, che rimane l'istanza principale dell'intero impianto levinasiano e che, inevitabilmente, segna il limite della rivalutazione “estetica”³⁶. Nonostante questo, anche Levinas rileva nell'arte la possibilità di riconoscere

35. Ivi., p. 26. (Traduzione nostra).

36. Si veda per questo F. Armengaud, *Étique et esthétique. De l'ombre à l'oblitération*, cit., p. 616. (Traduzione nostra) e D. Gritz, *Leviens face au beau*, Éditions de l'éclat, Paris 2004, pp. 71-94.

qualcosa di specificatamente umano. Riconoscimento “ribaltato”, che precede la vera conoscenza; riconoscimento “parziale”, non dell’uomo in sé ma esclusivamente della sofferenza e della feribilità della sua sensibilità. Riconoscimento, però, “necessario”, perché capace di indicare la strada verso l’altrimenti in cui l’uomo è davvero tale. All’interno di una prospettiva estremamente critica nei confronti dell’arte, la tecnica sosnoniana ne permette la rivalutazione proprio in funzione della capacità di riconoscere attribuita a queste opere. Il riconoscimento, in questo senso, diviene la marca stessa dell’arte, nonché l’occasione per poterla ripensare dall’interno, rivalutando lo sguardo sospettoso con cui il filosofo inizialmente le si avvicina.